

УДК 783:027.1(470.23-25)

## ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ ПЕТЕРБУРЗЬКОЇ ШКОЛИ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В НОТНІЙ КОЛЕКЦІЇ ВОЛОДИМИРА ГАНЖУКА

Ірина Регуліч

У статті розглянуто твори композиторів петербурзької школи церковного співу в нотній бібліотеці о. Володимира Ганжука. Авторка дає визначення петербурзької школи церковного співу, здійснює характеристику творчості представників цієї школи та, узагальнюючи результати музично-теоретичного аналізу кожного з розглянутих творів, виявляє музично-типологічні, структурно-інтонаційні особливості та закономірності, характерні для творчості композиторів петербурзької школи (у нотній бібліотеці о. Володимира Ганжука).

Ключові слова: петербурзька композиторська школа церковного співу, стиль, піснеспів, колекція церковних творів.

*Works of composers of Petersburg School of Church Music from the music library of Volodymyr Hanzhuk is considered. The author defines the phenomenon of Petersburg School of Church Music, describes the creativity of the representatives of this school and reveals musical, typological and structural features of music intonation in works of these composers.*

Keywords: Petersburg School of Church Music, style, a collection of church works.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Унікальна нотна колекція церковних творів протоієрея Володимира Ганжука (1919–2001), колишнього регента Луцького кафедрального Свято-Троїцького собору (1956–1992) та Луцької Свято-Покровської церкви (1992–1998), яскраво репрезентує богослужбову практику православної церкви в Україні в другій половині ХХ ст. і є цінним документом нашого часу.

Колекцію церковних творів протоієрарх В. Ганжука складають різноманітні твори анонімних авторів, створені на основі давніх розспівів – знаменного, київського, болгарського, сербського та ін., а також – авторські, представлені зразками творчості Д. Бортнянського, П. Чайковського, К. Стеценка, О. Кошиця, М. Слонова, О. Архангельського та багатьох інших церковних композиторів. Більшість із них представлені у вигляді друкованої партитури, деякі – у вигляді писаних поголосників. Серед друкованих нот – багато пода-

рованих чи придбаних з інших приватних зібрань, про що свідчать збережені печатні відтиски або письмові автографи їхніх колишніх власників. Багато екземплярів колекції – видання 1901, 1903, 1904, 1905, 1909, 1915, 1917, 1929 років. Унікальною знахідкою є «Обіход нотного церковного співу» Н. Бахметєва (Ч. 1), датований 1869 роком.

**Аналіз останніх досліджень.** Проблеми богослужбового співу знайшли відображення у низці музикознавчих, богословських, історико-джерелознавчих праць (В. Металлова, С. Смоленського, В. Протопопова, М. Фіндейзена, С. Скребкова, Б. Успенського, А. Преображенського, І. Вознесенського, А. Нікольського, В. Мартинова<sup>1</sup>, М. Тальберга<sup>2</sup>, І. Лозової<sup>3</sup>, О. Цалай-Якименко, Т. Ліванової, Ю. Ясиновського, Н. Герасимової-Персидської, Т. Гусарчук, Л. Корній, Н. Костюк<sup>4</sup>, Ю. Медведика, О. Зосім, Я. Ісаєвича та ін.). У культурологічному аспекті питання духовної музики розглядалися С. Осадчою<sup>5</sup>,

Л. Ігнатовою<sup>6</sup>, П. Шиманським<sup>7</sup> та ін. Жанр православної літургії був предметом дисертаційних досліджень Н. Середи («Жанровий канон Православної Літургії (на матеріалі Літургій українських та російських композиторів кінця XIX – початку XX століть)», 2004 р.)<sup>8</sup>, А. Ковальова («Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков (Специфика жанра и организация цикла)», 2004)<sup>9</sup>, а також наукових статей, зокрема, А. Єфіменко<sup>10</sup>. Окремі аспекти вивчення нотної колекції В. Ганжука розкрито в статтях І. Регуліч<sup>11</sup>.

Незважаючи на значний інтерес дослідників до проблем духовної музики православної церкви, творчість композиторів петербурзької школи богослужбового співу як спеціальний предмет дослідження, на жаль, залишилася поза увагою музикознавців.

**Формулювання завдань та мети статті.** Метою нашої статті є характеристика творів композиторів петербурзької школи церковного співу в нотній бібліотеці о. Володимира Ганжука. Мета передбачає вирішення таких завдань: 1) дати визначення петербурзької школи церковного співу; 2) здійснити характеристику творчості композиторів – представників цієї школи (у нотній бібліотеці о. Володимира Ганжука); 3) узагальнюючи результати музично-теоретичного аналізу кожного із розглянутих творів, виявити типологічні закономірності, характерні для творчості церковних композиторів петербурзької школи.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Закономірності церковного співу, як відомо, обумовлені структурою богослужіння і синкретично пов'язані з ним (як, наприклад, система осмогласся обумовлена поділом богослужбових текстів на вісім гласів). Проте, починаючи з епохи партесного співу, спостерігається тенденція поступового відходу від вказаного синкретизму. Вона більшою чи меншою мірою характерна для всієї композиторської церковної творчості.

Першим значним етапом на шляху цього відходу стала композиторська школа

М. Дилецького (найбільшим представником якої був В. Титов), яка представляла нову інтерпретацію венеціанського концертного стилю. З другого боку, масове запрошення італійських капелмейстерів (Арайя, Галуппі, Сарті, Чимароза та ін.) у XVIII ст. призвело до відчутних італійських впливів, які позначилися і на богослужбовому співі.

Однак своїм надзвичайним поширенням та впливом на стиль церковних композицій італійська музика зобов'язана не стільки самим італійським капелмейстерам, скільки їхнім учням і послідовникам, серед яких – А. Ведель, С. Дехтярьов, С. Давидов, М. Березовський, Д. Бортнянський. Саме у їхній творчості концертний італійський стиль досягає найбільшого розвитку, але водночас саме їхня діяльність викликає серйозну критику з боку російських композиторів та ієрархів Російської церкви. Глибоке усвідомлення несумісності тогочасних західноєвропейських музичних норм з давньоруським співом штовхало кращих представників російської композиторської школи на активний пошук вирішення цієї проблеми. Як наслідок, у російській церковній композиторській творчості було сформовано дві течії, а відповідно – і школи богослужбового співу – московську і петербурзьку<sup>12</sup>. Вони зародилися і розвинулися на основі двох головних церковних хорів – Синодального в Москві і Придворної капели в Петербурзі. Саме в осерді, а також навколо цих колективів розгорталася композиторська творчість, редакційно-видавнича діяльність, велося філософсько-естетичне осмислення шляхів розвитку духовної музики російської православної церкви.

Серед представників петербурзької композиторської школи були Ф. Львов, О. Львов, Г. Ломакін, М. Виноградов, Г. Львовський, Є. Азеєв, П. Турчанінов, О. Архангельський та ін. Характерними особливостями цієї школи було наслідування принципів західноєвропейської гармонії та строге дотримання гомофонно-гармонічного складу фактури. У перекладах статутних наспівів мелодія обов'язково розташовувалася у верхньому голосі, кожний її звук був акордовим (хоральний склад), бас рухався по квартах і квінтах або ж тривалий час залишався

на місці. Широке розповсюдження отримали гармонічний мінор, D<sub>7</sub> з оберненнями, хроматизми. Фактура церковних композицій складалася з контрастного чергування соло, дуєтів, тріо, tutti. Темпи, у порівнянні з московською школою, були більш рухливими<sup>13</sup>.

Поштовхом для створення петербурзької школи церковного співу стала діяльність директора Придворної співацької капели – *Дмитра Степановича Бортнянського*. За словами відомого церковного історика Миколи Тальберга, Бортнянський, хоча і був представником так званого італійського напрямку, проте зумів зрозуміти важливість повернення російського церковного співу до його давніх витоків, і, як наслідок, – неодноразово звертався до перекладення для чотириголосного хору стародавніх одноголосних розспівів (знаменного, грецького, київського, болгарського)<sup>14</sup>. Наступниками Д. Бортнянського як директора Придворної співацької капели (з 1826 р.), а також у церковно-композиторській практиці були *Федір Петрович Львов* (1766–1836), автор брошури «О пении в России»<sup>15</sup>, а також його син – *Олексій Федорович Львов*<sup>16</sup> (1799–1870), який був призначений директором Придворної співацької капели після смерті батька і займав цю посаду аж до 1861 року. Твори О. Львова поклали початок новому напрямку церковної музики, в якому музичний ритм піснеспівів підпорядкований ритміці словесного тексту. Під керівництвом композитора було перекладено і надруковано повне коло нотного співу на чотири голоси в семи книгах<sup>17</sup>.

Послідовником О. Львова був *Михайло Олександрович Виноградов* – композитор, регент архієрейського хору в Рязані, протоієрей, автор багатьох творів і перекладень, які широко вживалися в церковній практиці, захоплюючи строгістю стилю, простотою та виразністю гармонії<sup>18</sup>.

Представником петербурзької школи часів Львова та Бахметова був також *свящ. В. Староруський*, автор творів «Милость мира», «Ныне отпускаеши», «От юности» і, особливо відомого, «Единородный Сыне», котрі співаються й дотепер<sup>19</sup>.

Значний внесок у розвиток петербурзької школи вніс ще один композитор україн-

ського походження, викладач Придворної співацької капели (з 1827 р.) – *Петро Іванович Турчанінов* (1779–1856). Будучи родом з Києва, де він співав у капелі генерала Леванідова, Турчанінов пізніше тривалий час був регентом церковного хору в Севську, а з 1809 року – регентом митрополичого хору в Петербурзі. Його головною заслугою в гармонізації церковних мелодій було послідовне використання широкого розміщення голосів, а також – проведення мелодії у партії альтів<sup>20</sup>.

Відомим представником школи був також виходець із селян гр. Шереметьєва *Гаврило Якимович Ломакін* (1812–1885) – диригент, педагог, аранжувальник і композитор. З 1848 року він працював викладачем співу в Придворній хоровій капелі, де за дорученням Ф. Львова провадив роботу з гармонізації церковних наспівів. Церковні твори Ломакіна вирізняються своєю простотою, загальнодоступністю, увагою до богослужбового тексту, плавністю голосоведення, зручними теситурними умовами<sup>21</sup>.

Одним із яскравих представників школи був *Григорій Федорович Львовський* (1830–1894), який навчався в Придворній хоровій капелі, а потім був регентом спочатку Кишинівського архієрейського хору, потім – Петербурзького митрополичого хору (з 1856 р.). У його перекладеннях строго збережена мелодія завжди проходить у верхніх голосах, проте інші голоси розвиваються вільно (у рамках строгої функційної гармонії). Оригінальні твори Львовського вирізняються простотою та особливою увагою до богослужбового тексту<sup>22</sup>.

Видатним представником петербурзької школи богослужбового співу був *Олександр Андрійович Архангельський* (1846–1924). Виходець із Пензенської губернії, він навчався у місцевому духовному училищі, де був солістом архієрейського хору. З 1870 року працював регентом церковних хорів у Петербурзі. У 1880 році створив свій концертний хор, у 1901 році заснував «Співоче благодійне товариство», був членом «Товариства взаємодопомоги регентів», очолював комісію з підготовки з'їзду регентів у Москві в 1908 році. Пізніше емігрував до Праги. Значною заслугою Архангельського

стало уведення в практику церковного співу жіночих голосів. Для композиторської спадщини Архангельського характерна органічність, природність, зручність усіх хорових партій<sup>23</sup>.

Принципів петербурзької школи церковного співу дотримувалося і чимало композиторів першої половини ХХ ст. Серед них – Михайло Михайлович Осоргін (1887–1950), регент хору Богословського інституту в Парижі, автор гармонізацій стародавніх розспівів<sup>24</sup>.

У нотній колекції о. В. Ганжука знаходимо чимало творів композиторів петербурзької школи богослужбового співу. Серед них – низка літургичних піснеспівів Д. Бортнянського; «Милость мира», «Предстояще кресту», «Благослови, душе моя, Господа», «Достойно есть» О. Львова, його ж «Ирмосы воскресне греческого напева»; дві «Милость мира» Г. Львовського; «Слава... Единородный Сине», «О Тебе радуется», «Многие лета» П. Турчанінова; концерт «В память вечную» Г. Ломакіна; «Милость мира» М. Соколова; «Трисвяте» М. Строкіна; «Отче наш» М. Римського-Корсакова; чотири «Милость мира», «Вечная память», концерт «О Всепетая Мати» О. Архангельського; «Милость мира» М. Виноградова; «Милость мира» М. Осоргіна; дві «Хвалите Господа с небес» С. Ляпунова та А. Аренського відповідно. Піснеспіви переважної більшості згаданих композиторів присутні у збірнику церковних піснеспівів видання Святішого Синоду (С.Пб., 1903 р.), І-й том якого включає 80 піснеспівів. Усе це вказує на те, що твори композиторів петербурзької школи перебували в активній практиці церковного співу Православної церкви в Україні в другій половині ХХ ст.

Розглянемо музично-інтонаційні риси вищезгаданих творів, оскільки їх визначення дає уявлення про інтонаційне середовище та стильові доміанти церковно-співочої практики Православної церкви в Україні другої половини ХХ ст.

Як уже було зазначено, фундаментом для розбудови стильової системи піснеспівів композиторів петербурзької школи була творчість Д. Бортнянського. Яскравим при-

кладом церковного стилю цього композитора може бути піснеспів «Достойно есть» (*F-dur*), представлений серед інших творів у колекції В. Ганжука<sup>25</sup>. У цьому піснеспіві переважає хоральний виклад. Строга акордова вертикаль доповнюється помірними розспівами, кількість яких зростає з наближенням до кінця. Домінуючим є функційне гармонічне мислення, яке визначає хід розвитку твору. Вживаються відхилення в тональності I ступеня спорідненості (VI, V). Композитор вдало застосовує прийоми динамічного і тембрового контрасту (ансамблі чергуються з хоровим tutti), D-й органний пункт (у заключній каденції). Піснеспів характеризується класичною рівновагою та економністю використаних засобів виразності.

Подальшим розвитком творчих принципів Д. Бортнянського постають церковні композиції Львова-молодшого. Їх місце в колекції В. Ганжука особливо значне. Про його інтерес до творів цього композитора свідчить те, що «Милость мира»<sup>26</sup> (на літургії Василя Великого, *G-dur*), наприклад, представлена у його власному рукопису. Цей піснеспів витриманий у хоральному складі, водночас близький до кантового, власне, у цілому до традиції українського співу. При переважаючій гармонічній простоті композитор використав тут VI<sub>7</sub>, II<sub>7</sub>, D<sub>7</sub> з оберненнями. Мелодія проходить у сопрано. Усі голоси гармонічно підпорядковані. У розділі «Достойно и праведно» спостерігаємо значні розспіви, гнучкий кантиленний виклад у партії сопрано-альти. Верхні голоси рухаються паралельними терціями на фоні застиглих нижніх голосів, які є гармонічною педаллю, тоніко-домінантовим органним пунктом. У мінорних розділах (паралельна змінність) використано гармонічний мінор і високий ввідний щабель, характерні для українського романсу й української пісенної традиції в цілому. О. Львов вживає відхилення в субдомінантову сферу (*C-dur*, *a-moll*), прохідні звороти. Урівноважує зупинки в мелодії рухливістю партії баса. У кадансовій зоні (перед «Свят, свят, свят») застосовано перерваний зворот як засіб створити кульмінацію. У побудові панує принцип строфічності: 1) «Достойно

и праведно»; 2) «Свят, свят, свят»; 3) «Тебе поем»; обрамлений вступом і завершенням, роль зв'язки між другою і третьою строфами виконує «Амінь». Три строфи відрізняються незначною варіантністю, пов'язаною насамперед із просодією<sup>27</sup> богослужбового тексту.

Його ж «Предстояще кресту» (*e-moll*)<sup>28</sup> є старовинним зразком, виписаним за правилами часомірного ритму (без розміру), з використанням ключів «До». Загалом тут дотримана строга манера: переважно акордовий виклад (хоральна фактура) з незначними розспівами, тонально-гармонічний розвиток базується на активному підкресленні інтонаційних закономірностей гармонічного та мелодичного *e-moll* («повешена на древе»), а також періодичних відхиленнях у тональності VI та IV ступенів. Використовується паралельна ладова змінність. На початку другого розділу форми композитор застосував виразний тембро-фактурний прийом – виклад теми в октавному подвоєнні в партії басів (у всіх інших голосах – паузи). Такий прийом вносить відтінок суворості стриманості і зосередженості у загалом скорботний образ твору.

У «Благослови, душе моя, Господа» (*G-dur*) переважає строгий акордовий виклад, чотириголосся в тісному розташуванні, функціональна гармонія, що реалізується шляхом застосування найуживаніших тризвуків, їх обернень, а також  $D_7$  з оберненнями. Хоральна фактура поєднується з рисами псалмодії та часомірною ритмікою. Опорними, крім основної, виступають також тональності SII і SIV. Натомість «Достойно есть» (№ 3 «Входное», *G-dur*) відзначене намаганням композитора максимально зберегти риси давніх церковних модальних розспівів. Зокрема, відмова від тактового поділу вказує на псалмодичну основу його метроритмічної організації, дію принципів часомірного ритмічного відліку. Така метроритміка відзначена тісною залежністю музичного ритму від словесного тексту, тривалості промовляння складів молитви. Вона насамперед надає піснеспіву старовинного характеру. Витриманість піснеспіву в одному неспішному темпі, спираючись на четвертну тривалість як основу ритмічного руху створюють глибоко молитовний, зосе-

реджений, самозаглиблений стан. Загалом малорухливі голоси нагадують стрічкове голосоведення (з терпкими гармонічними секундами), у них переважає прийом оспівування. Хорова партитура є результатом поєднання засад лінійно-поліфонічного і модально-гармонічного мислення.

Яскравим прикладом стилю О. Львова є його збірка «Ирмосы Воскресные греческаго напева»<sup>29</sup>. Цей збірник складається з восьми гласів<sup>30</sup> Воскресних Ірмосів грецького розспіву, кожен з яких містить дев'ять пісень, написаних для чотириголосого хору в помірному темпі. Характерною ознакою усіх гласів та їх пісень є часомірний ритм (розмірений рух четвертними подекуди чергується з рухливішим – восьмим і шістнадцятим) та хоральна фактура. Трапляються елементи псалмодії, рух паралельними секстами в партіях дисканта та тенора, що свідчить про вплив жанру романсу. Переважає акордовий виклад переважно у вузькому розташуванні, тонально-функційний розвиток гармонії; трапляються відхилення в тональності першого ступеня спорідненості. Автор активно використовує обернення  $D_7$ , а також подекуди акорди групи DD, що свідчить про його наслідування західноєвропейських зразків.

Розвитком традиції Бортнянського-Львова в напрямі «українізації» стилістики петербурзької школи постає церковний доробок П. Турчанінова. У «Слава... Единородный Сыне» (*C-dur*) спостерігаємо переважаючий акордовий виклад і домінування гармонічної вертикалі. Разом з тим у серединній і завершальній фазах розвитку важливу роль відіграють імітації («Присно Девы Марии»), ритмічний контраст голосів. При значній ролі основної тональності спостерігаються відхилення в SII, SIV і SVI. Знаковим є тривале перебування в тональності *D-moll* (*g-moll*), приурочене тексту «распныся же Христе Боже». У його знаменитому «О Тебе радуется»<sup>31</sup> (грецького розспіву) витримано прозору фактуру, тиху динаміку. Тут домінує головна тональність, вживано діатоніку з незначними альтераціями – відхиленнями в тональності II і IV ступенів (мішаний, модально-тональний тип організації). Вживаються прийоми тембро-

фактурного контрасту, органні пункти і педалі як у партії басів, так і в партії сопрано. Розспіви (зокрема рух паралельними терціями) витримані в невеликому діапазоні і будуються на прийомі оспівування. «*Многая лета*» написано в перемінному C-dur-a-moll, причому мінор (гармонічний) кількісно переважає, у результаті піснеспів набуває виразного лірико-драматичного відтінку.

Мелодична простота, вокальна зручність, проте водночас і інтонаційна оригінальність характерні для церковного концерту Г. Ломакіна «*В память вечную*» (F-dur). Твір розпочинається імітацією теми (T-D співвідношення), викладеної паралельними секстами. У концерті панує яскравий мелодичний розвиток, активний тонально-гармонічний рух, виразні тембро-регістрові зіставлення, вживаються мелодико-гармонічні секвенції (у підході до завершального кадансу). Винятком серед інших творів цієї групи є закінчення концерту на D, що сприймається як свідомий творчий підхід автора до створення цієї художньої форми.

Затребуваними церковною практикою православної церкви в Україні залишаються в ХХ ст. і церковні композиції Г. Львовського. У колекції В. Ганжука представлені дві його композиції «*Милость мира*». Одна з них, призначена для співу на літургії Василя Великого – G-dur, у загальних рисах має багато спільного з «*Милость мира*» О. Львова – на рівні загальних контурів мелодичного руху, логіки функціональних співвідношень, ладотонального розвитку. Це таке схиляє до думки про спільний інваріант, на який орієнтувалися ці композитори. Водночас є чимало відмінних ознак. По-перше, фундаментально виписаною у цьому зразку є партія басів з її тотальними октавними подвоєннями. Це, очевидно, пов'язано з орієнтуванням композитора на потужні виконавські можливості колективу, для якого написаний твір. З цим пов'язано і застосування трирядкового запису. По-друге, вільнішою і розгалуженішою, з локальними дівізі і ритмічною самостійністю та свободою є партія тенорів. Прийоми взаємодоповнення спостерігаємо також у співвідношенні сопрано й альтів. У цілому

треба відзначити теситурну об'ємність і щільність хорової партитури, застосування елементів підголоскової поліфонії. Майже протягом усього твору витримується строга діатоніка (на відміну від хроматизації наспіву Львова за рахунок відхилень у тональності першого ступеня спорідненості). Лише в переході до третьої і, власне, у третій (заключній) фазі композиції (будова твору така ж, як у О. Львова) двічі з'являється половинний каданс (D до e-moll), а також – інтенсивні показові відхилення в a-moll та e-moll. З погляду всього попереднього розвитку такі відхилення виступають фактором значної динамізації музичного тексту. Значну увагу композитор приділяє до розспівів – дво-тритактових і навіть семитактового розспіву «Аміль». Усе це при повільному темпі збільшує обсяги твору, перетворюючи його на своєрідну поему.

«*Милость мира*» (D-dur)<sup>32</sup> – у цілому простіша, ніж попередня. Вона побудована на іншій, доволі відмінній мелодії. У ній, порівняно з попередньою, – значно спрощені розспіви, проте партія баса – така ж вагомая. Це, очевидно, неповний варіант твору (закінчується «Аміль» в паралельному мінорі). Переважна його частина витримана в паралельному гармонічному мінорі, з використанням високого ввідного тону. Це, очевидно, повсякденний варіант для співу численними хорами, у тому числі зі скромними виконавськими можливостями.

Серед композиторів, присутніх у колекції «одним твором», – М. Соколов, М. Строкін, М. Римський-Корсаков, М. Виноградов, М. Осоргін, С. Ляпунов і А. Аренський. Функція таких творів у розглядуваному богослужінні, очевидно, полягала у відтіненні базових, фундаментальних рис його стильової системи, утворюваної єдністю стильових засад композицій Бортнянського, Львових, Архангельського, уведенні нових стильових нюансів тощо.

«*Милость мира*» № 4<sup>33</sup> (A-dur) М. Соколова – твір акордового складу. Як і попередні, «*Милость мира*» розпочинається своєрідним епіграфом, що за композиційною структурою є «питання – відповідь» (D-T) / «*Милость мира, жертву хваленія – И со духом твоим. Имамы ко Господу*» /

Власне, тема «Достойно и праведно есть» має пісенно-романсовий характер. Вона починається виразним мелодичним ходом на сексту вверх. У верхніх голосах використовуються сексто-терцієві паралелізми. Загалом помітною є мелодизація фактури, використання секвентного розвитку, достатня рухливість тонально-гармонічного плану (відхилення в D-dur, h-moll, G-dur, наприклад). На відміну від попередніх зразків, цей твір вирішений як контрастно-складова форма, про що свідчить наявність і тематичного, і тонального, і динамічного контрасту. Усе це свідчить про суттєве індивідуальне осмислення означеного жанру композитором.

Простим інтонаційно, проте цікавим у мелодичному відношенні є «Трисвяте» *g-moll* М. Строкіна. Це однотональний твір, написаний у гармонічному мінорі з підкреслено частим вживанням ввідного тону. У піснеспіві від початку й до кінця витримана кантова фактура. Використовується мелодико-гармонічна секвенція. Подібно вирішений і «Отче наш» (*F-dur*) М. Римського-Корсакова, витриманий в акордовому викладі, у манері псалмодії з переважанням вузького діапазону, тісним розташуванням голосів, використанням основних гармонічних функцій (IV, VI, V, I).

«Милость мира» (*C-dur*) М. Виноградова поєднує акцентний (перша, друга частини) і часомірний (третья частина) типи ритму. Загалом композитор оперує традиційними засобами і прийомами. Розвиток теми відбувається насамперед за допомогою тонально-гармонічного варіювання. У заключній зоні особливий ефект справляє застосування перерваного кадансу.

Структура «Милость мира»<sup>34</sup> М. Осоргіна заснована на моделі строфічної варіаційної форми, подібно, як ми це бачили в «Милостях мира» О. Львова та Г. Львовського. Оригінальність цієї молитви є результатом незмінної діатоніки, модальної гармонії, «кружляння» мелодії у вузькому діапазоні, застосування поспівкового розвитку. Такі риси створюють враження архаїчності, строгості стилю, сприяють виникненню медитативного ефекту. Такий ефект переслідують і «розтягнені»

масштабними розспівами музичні фрази молитви. Від початку й до кінця витримана щільна акордова фактура. Динамізація спостерігається в останньому розділі форми, вона здійснюється насамперед ладо-тональними чинниками.

«Хвалите, Господа с небес» (*G-dur*) С. Ляпунова<sup>35</sup> складається з двох розділів, які мають ідентичні початки, але різні закінчення. Співвідношення кадансів (D–T) вказує на те, що це період повторної будови. Увесь твір побудований на тонічному органному пункті, який у завершенні переростає в тоніко-домінантовий, а в останніх чотирьох тактах кожного розділу – у тоніко-домінантово-субдомінантовий. Характерною рисою цього причасного стилю є плавність, кантиленність мелодичного розвитку, самостійність, мелодизованість усіх голосів партитури (за винятком басів), розміреність ритміки, що створює просвітлений, духовно-піднесений образ. Філософський відтінок вносить в образ канонічна імітація сопрано-тенорів (у велику секунду). М'якість гармонічно-фактурного колориту твору підкреслюється терцієвими паралелізмами переважно середніх голосів, а також практично постійним дівізі хорівих партій в умовах стишеної динаміки.

«Хвалите, Господа с небес» (*G-dur*) А. Аренського<sup>36</sup> структурно ідентичне попередньому (період повторної будови). Тема твору містить тональну імітацію теноридисканти-баси (у квінту та октаву). Кwartо-квінтови інтонації на початку кожної партії створюють активний, прославний характер. Насиченість акордової фактури зумовлена дівізі, октавним потовщенням партії басів, послідовним використанням не акордових звуків. Композитор використовує контраст ансамблю солістів і tutti, рух середніх голосів (паралельними терціями) на фоні домінантової педалі крайніх (у каденції).

Справжнім діамантом у колекції В. Ганжука є піснеспів О. Архангельського. «О, Вселетая Мати» (*g-moll*) – це ліричний концерт, насичений гнучким мелодичним (з розспівами), гармонічно-функційним та імітаційно-поліфонічним розвитком. Тридольний метр вносить рухливість і плавність у розвиток матеріалу. Твір розпо-

чинається двотемною канонічною імітацією (сопрано–тенори; альти–баси). Ліричність образу поглиблюється тихою динамікою, стриманим темпом. Важливу роль у творі відіграють тембро-регістрові протиставлення жіночих і чоловічих ансамблів (з поділом партій дівізі), відхилення в тональності I ступеня спорідненості (Es-dur, c-moll, B-dur), широке застосування зм. 7 з оберненнями, у тому числі в еліпсисах (наприклад: на словах «всякия избави, избави напасти всех» вживається еліпсис: зм. VII<sub>7</sub> → (IV)зм. <sub>4</sub> → VI-DDVII<sub>7</sub>-DDVII<sub>65</sub>-D), альтерованої домінанти. Відзначені вище стильові риси знаходимо і в молитві «Вечная память» (c-moll), побудованій на довгих тривалостях – половинних і цілих у розмірі 4/2. У піснеспіві переважає акордовий виклад, застосовані педалі в партіях сопрано та басів. Закінчується твір розгорненим половинним кадансом.

«Милость мира» О. Архангельського в колекції В. Ганжука представлено аж чотирма композиціями. «Милость мира» № 1 (G-dur)<sup>37</sup> витримана у строгому акордовому викладі з помірними розспівами. Тут панує діатоніка (за винятком кількох відхилень у тональності паралельного мінору та субдомінанти). Однорідність акордового викладу твору урізноманітнюється постійним оновленням його тематичного матеріалу. Так утворюється контрастно-складова форма (ABC), що динамізує цей твір, надаючи йому тематичної оригінальності. Простота музично-виразових засобів вказує на те, що композитор писав цей твір з розрахунку на виконання хоровими колективами місцевого значення. Інтонаційний зміст «Милость мира» № 4 (Es-dur)<sup>38</sup> загалом близький попередньому твору. Єдина суттєва відмінність – розлогі, тривалі розспіви, що в помірному темпі акцентують кантиленність, співність цього зразка. «Милость мира» № 10 (As-dur) – простий твір, разом з тим оригінальний у художньому відношенні, відзначений відчуттям доцільності прийомів і зручності виконання. Тридольний метр вносить риси вальсовості в тематизм твору. Ця «Милость мира» є помірно мелодичною, з розвиненим голосоведенням, використанням секвентного розвитку, помірно насиче-

ною в гармонічному плані. У ній рідкісно дотримано відчуття міри в усіх відношеннях.

Натомість «Милость мира» № 9 (B-dur) є достатньо яскравим у художньому плані зразком, у якому прийоми хорової псалмодії поєднуються з динамічним розвитком із елементами симфонізації. Таким чином, створюється синтез давньої, строгої манери і сучасної для Архангельського інтерпретації церковного піснеспіву. Необхідно звернути увагу на індивідуальну, деталізовану «виписаність» тематизму твору. Уже початкова тема, яка відкриває «Милость мира», містить, окрім акордового викладу, тріольну ритміку (у розмірі 3/2), виразні затримання в партії альтів. Між іншим, кожний з розділів форми закінчується половинним кадансом, що цементує цілий твір, надаючи йому ефекту безперервного розвитку, немов на одному диханні. Водночас послідовно змінюється фактура, прийоми розвитку, динаміка, темпи, теситура, хоровий склад, виступаючи факторами творення симфонізованої хорової форми. У процесі розвитку композитор послідовно застосовує альтерації (DD), відхилення (SII, SIV, DIII). У розділі «Свят, свят, свят» насичений акордовий виклад переходить в імітаційний («исполнь небо и земля»), а той, у свою чергу, – у тривалий розспів («славы»), що потім змінюється контрастним зіставленням високого і низького регістрів – жіночого та чоловічого ансамблів. Третій розділ форми також насичений активним поліфонічним розвитком. Як і перший – він витриманий на тихій (p, pp) динаміці. На його початку хорове звучання поступово піднімається з глибоких басів до світлого сопранового тембру, утворюючи хвилю регістрового підйому (цей прийом використаний двічі). Важливу роль відіграє D-ва гармонія, її помітне переважання у зазначеному розділі форми. Уміло поєднуючи вказані засоби, О. Архангельський створює високохудожній твір, насичений яскравим образним змістом, тонкими динамічними, гармонічними, ладово-тональними, тембро-фактурними та іншими градаціями.

У результаті дослідження доходимо таких висновків. Твори композиторів петербурзької школи богослужбового співу займають вагоме місце в нотній колекції В. Ганжука.



Це означає, що ці твори активно використовувалися у богослужбовій діяльності самого отця Володимира, більше того, вочевидь, були затребувані широкою церковною практикою того часу. Прищеплення традиції цієї школи в Радянській Україні, очевидно, пояснюється низкою факторів і причин. По-перше, структурою і організацією церковної діяльності Православної церкви в Україні, яка в той час цілком і повністю підпорядковувалася Москві. По-друге, необхідно зауважити, що значна частина композиторів, які вважаються представниками чи спадкоємцями традицій петербурзької школи богослужбового співу, були українцями за походженням або вчилися чи працювали якийсь період в Україні. Це, безперечно, наклало відбиток на характер їхньої діяльності і стиль створених ними церковних композицій. Те, що з погляду апологетів ідеї відродження корінних традицій російського церковного співу сприймалося як «європеїзми», «італіанізми» тощо, по суті, містило досить багато того, що притаманне власне українській національній традиції хорového співу як церковного, так і народного (що й було продемонстровано на численних прикладах). Варто пам'ятати й те, що Петербурзька співацька капела свого часу була сформована переважно з етнічних українців і плідно поповнювалася українськими співаками в наступні періоди. Таким чином, згадуваний антагонізм між московською і петербурзькою школами – це не що інше, як відмінність між російською і українською ментальністю, естетикою, музичними смаками і традиціями. Отже, таке природне, органічне існування творів композиторів петербурзької школи в практиці церковного співу в Україні в другій половині ХХ ст. виявилось, по суті, поверненням української спадщини в українську культуру.

<sup>1</sup> Мартынов В. История богослужебного пения [Електронний ресурс] / Владимир Мартынов. – Режим доступу : [http://krotov.info/libr\\_min/13\\_m/artynov\\_v\\_005.html](http://krotov.info/libr_min/13_m/artynov_v_005.html).

<sup>2</sup> Тальберг Н. Д. История Русской Церкви. 1801–1908 гг. [Електронний ресурс] / Николай Дмитриевич Тальберг. – Режим доступу : <http://www.lib.eparhia-saratov.ru/books/18t/talberg/history1801-1908/29.html>.

<sup>3</sup> Лозовая И. Е. История русского церковного пения [Електронний ресурс] / И. Е. Лозовая, Е. Ю. Шевчук. – Режим доступу : <http://orthodoxia.org/lib/1/1/4/12.aspx>.

<sup>4</sup> Костюк Н. Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. [Електронний ресурс] / Наталія Костюк. – Режим доступу : [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/MuzS/2009\\_03/index\\_2009\\_03.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/MuzS/2009_03/index_2009_03.htm).

<sup>5</sup> Осадча С. В. Літургічна природа Православних Богослужбових піснеспівів: культурологічний аспект / С. В. Осадча // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. – Донецьк, 2008. – Вип. 8. – С. 78–86.

<sup>6</sup> Ігнатова Л. Феномен духовності у контексті музичного мистецтва як прояву внутрішньої сутності людини / Лариса Ігнатова // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. – С. 22–35.

<sup>7</sup> Шиманський П. Музична культура Волині I половини ХХ ст. : Монографія / П. Шиманський. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 175 с.

<sup>8</sup> Серета Н. В. Жанровий канон Православної Літургії (на матеріалі Літургій українських та російських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Н. В. Серета ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 18 с.

<sup>9</sup> Ковалев А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков (Специфика жанра и организация цикла) [Електронний ресурс] / Андрей Борисович Ковалев. – Режим доступу : <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/kovalev.html>.

<sup>10</sup> Єфіменко А. Літургічний жанр як інтеракція: контекст сучасної композиторської творчості / Аделіна Єфіменко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. – С. 344–356.

<sup>11</sup> Регуліч І. В. Два типи херувимських у богослужбовому каноні Української Православної церкви / Ірина Регуліч // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 5 / [упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 75–89; Регуліч І. В. Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського в аспекті поетично-музичного діалогу / І. В. Регуліч // Ставропігійські філософські студії : зб. наук. пр. з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. – Вип. 4 / [упор. О. П. Опанасюк]. – Л. : Ставропігон, 2010. – С. 196–211 (Ultima ratio); Регуліч І. В. Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського: питання жанрової поетики та структури / І. В. Регуліч // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Зб. наук. пр. : Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету : у 2 т. – Вип. 15 / [упор. В. Г. Виткалов]. – Рівне : РДГУ, 2009. – Т. 1. – С. 165–174; Регуліч І. В. Нотна колекція церковних творів прот. Володимира Ганжука: спроба

характеристики / Ірина Регуліч // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 4 / [упор. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – С. 82–93.

<sup>12</sup> Протистояння цих двох начал з особливою силою було виражено в протистоянні двох центрів – Москви і Петербурга, а також – у протистоянні двох фігур – митрополита Московського Філарета Дроздова і композитора, директора Придворної співацької капели О. Ф. Львова.

<sup>13</sup> Мартынов В. История богослужебного пения.

<sup>14</sup> Тальберг Н. Д. История Русской Церкви. 1801–1908 гг.

<sup>15</sup> Обзор истории церковного пения (Сокращенный конспект лекций В. Ковальджи на регентских курсах Е. Кустовского) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kliros.ru/istor.html>.

<sup>16</sup> Автор відомого гімну «Боже, царя храни» (1833 р.).

<sup>17</sup> Обзор истории церковного пения (Сокращенный конспект лекций В. Ковальджи...).

<sup>18</sup> Найвідоміший твір М. О. Виноградова – «Милость мира», у якому простежується яскравий контраст між викладеним у широкій, дещо «італійській» манері «Свят, свят, свят» та строгим «Тебе поем».

<sup>19</sup> Обзор истории церковного пения (Сокращенный конспект лекций В. Ковальджи...).

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Див. : Регуліч І. В. Два типи херувимських у богослужбовому каноні Української Православної церкви; Регуліч І. В. Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського в аспекті поетично-музичного діалогу; Регуліч І. В. Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського: питання жанрової поетики та структури.

<sup>26</sup> Значна кількість композицій «Милость мира» (понад півсотні) у колекції В. Ганжука свідчить про його особливий інтерес до цього жанру, можливо, як

виразно ліричного, мелодійного, зрештою, особливо містичного.

<sup>27</sup> Просодія – це: 1) система вимови наголошених і ненаголошених, довгих і коротких складів у певній мові; 2) вчення про співвідношення складів у вірші; сукупність правил віршування. Див. : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.rozum.org.ua/index.php?a=term&d=18&t=27976>.

<sup>28</sup> Хрестобогородичний подобний співається на утрени в середу середньої седмиці. Опубліковано в друкарні В. Гроссе (М., 1898) з клавіром, вказано як власність видавця А. Гутхейля в Москві.

<sup>29</sup> Назва повністю: Ирмосы Воскресные греческого напева по высочайшему повелению Государя Императора Николая Павловича положены на четыре голоса под руководством Директора Придворной Певческой Капеллы А. Львова / [новое исправленное и дополненное издание]. – РМИ.

<sup>30</sup> Умовні тональності: Глас 1 – F-dur; Глас 3 – e-moll; Глас 4 – F-dur; Глас 5 – e-moll; Глас 6 – a-moll; Глас 7 – F-dur; Глас 8 – G-dur.

<sup>31</sup> Задостойник на Літургії св. Василія Великого.

<sup>32</sup> Писані поголосники.

<sup>33</sup> Видання П. Юргенсона (Москва) з фортепіанним клавіром.

<sup>34</sup> На Літургії св. Василія Великого, київського розспіву.

<sup>35</sup> Видання П. Юргенсона (Москва) з клавіром.

<sup>36</sup> Видання П. Юргенсона (М., 1897) з клавіром.

<sup>37</sup> Видання І. Шмідта (С.-Пб., 1905).

<sup>38</sup> Поголосники. Видано гравернею і нотодрукарнею «Энергия» (Петроград, Загородн.). На цьому виданні стоїть печатка власника бібліотеки (Литвиненко), зверху по якій прописом виправлено «Ювеналий Петрович Корзун», г. Балашов». Це свідчить про те, що цей примірник потрапив до о. В. Ганжука з особистої бібліотеки Литвиненка, потім – Ю. Корзуна. Ця інформація дає можливість з'ясувати коло спілкування о. В. Ганжука, простежити його стосунки з іншими священиками, регентами і доповнити його біографію необхідними деталями, а також скласти уявлення про обіг церковних нот у радянський період, коли їх друкування було дуже обмеженим, і сама церква існувала в умовах пильного стеження з боку органів державної влади.

*Произведения композиторов петербургской школы церковного пения в нотной библиотеке о. Владимира Ганжука. В статье рассмотрены произведения композиторов петербургской школы церковного пения в нотной библиотеке о. Владимира Ганжука. Автор даёт определение петербургской школы церковного пения, характеризует творчество представителей данной школы и, обобщая результаты музыкально-теоретического анализа каждого из рассматриваемых произведений, выявляет музыкально-типологические, структурно-интонационные особенности и закономерности, характерные для творчества композиторской петербургской школы (в нотной библиотеке о. Владимира Ганжука).*

*Ключевые слова:* петербургская композиторская школа церковного пения, стиль, песнопение, коллекция церковных произведений.